



А. Б. Костерина

МИРОВОЗЗРЕНИЕ РУССКОГО АКТЕРА: ПАРАДОКСЫ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

Вполне закономерно, что в России с ее извечным делением мира надвое – удел света (мир горний) и удел мрака (преисподняя) – сформировалось два полярных отношения и к театру: от полного отрицания-проклятия как антихристового пути до чрезмерного возвеличивания и обожествления. Это как два полюса единой антиномии. Здесь Божье и Антихристово подходят друг к другу вплотную, без всякой буферной территории между ними: или путь греха, или путь спасения – третьего не дано.

Достаточно вспомнить, что актеров и актрис на Руси издревле именовали «грешниками», «распутниками», «блудницами». В русле православного сознания лицедейство есть грех, распутство, неспособность заблудшим сердцем познать пути Господни. Актер есть «развращенный человек, как бы вывороченный наизнанку – человек, кажущий изнанку души и прячущий лицо ее, такая личность лишается сознания реальности и делается ликом не реальной основы жизни, а – пустоты и ничтожества, то есть пустою и зияющей личиною, и, не прикрывая собою ничего действительного, само собою осознается как ложь, как актерство. Это раз-двоенность мысли, двое-душность, двое-мысленность, двойственность, это начинающееся до геенны разложение личности», – так сформулировал онтологическую сущность актерства П. Флоренский, выразивший традиционное для русского православного сознания отношение к театру [Флоренский; 1990а: 179–182].

Известно, что православие, признавая богодарованную способность к творчеству, отрицательно относилось к профессиональному актерству именно потому, что в процессе перевоплощения существует опасность растворения собственного «я» (образа и подобия) в многочисленных личинах, персонажах. История всемирного театра – и западного, и восточного – с неопровержимостью доказывает, что способ игры актера зависит от веры. Благодаря православию в России сложилось особое понимание смысла творчества, соотношения природы и искусства, театра и жизни, судьбы и роли, лица и маски.

В сознании русского актера закрепились две крайности в понимании путей и предназначения театра, смысла и значения творчества в христианской жизни: 1) театр есть путь к греху; 2) театр есть путь к Богу, Храму. Принципиальный антагонизм, который возвели идеологи официального православия между творчеством и спасением, нашел своеобразное преломление лишь в судьбе русского театра – вызывал у творцов театра с начала его появления в России до наших дней желание оправдаться перед Богом и оправдать театр, снять чувство вины, греха за причастие к лицедейству.

Известный театровед П. Марков считал, что, по существу, система Станиславского вытекала «из этического оправдания лицедейства, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и красоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера» [Марков, 1974: 351].

Подсознательное ощущение некоей «скверны», таящейся в театре, заставляло даже великих актеров, режиссеров и драматургов отречься от театра – всерьез или на уровне импульса, вызванного приступом ненависти ко всякого рода фальши, лицемерию. Известна фраза Станиславского, произнесенная им на юбилейном вечере, посвященном 10-летию МХТ: «В театре – я ненавижу – театр» [Радищева, 1997: 414]. Эти слова – трагическое признание Станиславского в любви к театру, постоянно сопровождаемое разочарованием в нем. Современный критик И. Соловьева называет парадоксом то, что «великие искания двух великих мастеров театра, Станиславского и Немировича-Данченко, скрытым источником своей энергии имели то, что для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен, нуждался в оправдании» [Соловьева, 1979: 303].

Многие выдающиеся актеры русского театра на протяжении всей своей жизни балансировали между двумя противоположными чувствами, разрывающими душу: любовью к театру и одновременно ненавистью к нему, переходящей зачастую в глубочайшее разочарование и полный отказ от театра. Незадолго до смерти А. П. Ленский, один из лучших актеров Малого театра, писал: «Я так устал, у меня так наболела душа, словно она вся в пролежнях... Не могу больше терпеть – ухожу. Ухожу из театра, которому я отдал половину моей жизни – и всю мою душу... Ухожу не только как режиссер, но и как актер... уйду совсем» [Соловьева, 1979: 270]. Трагически закончился путь творческого подвига другой великой актрисы XX века В. Ф. Комиссаржевской. Искавшая в искусстве не только красоты, но и вечной правды, не нашедшая ее в театре, Вера Федоровна, разочаровавшись в избранном пути, принимает решение уйти из театра. «Я ухожу потому, что театр в той форме, в какой он существует сейчас, – перестал мне казаться нужным и ПУТЬ, которым я шла в исканиях новых форм – перестал мне казаться верным», – так объясняет актриса причину своего ухода [Сборник памяти..., 1911: 328]. М. Чехов в автобиографической книге «Путь актера» не раз признавался в том, что «воспринимал театральный мир как громадную организованную ложь, что актер казался ему величайшим преступником и обманщиком, а сам участником чудовищного фарса...» [Михаил Чехов, 2001: 69]. Таких примеров можно привести немало.

Если соблазн полнейшего отрицания театра и гнушения им во имя благочестия, во власти которого до сего дня находится православная церковь, породил в деятелях русского театра глубочайший комплекс вины перед Богом, желание очиститься и оправдаться своим творчеством, то на другом полюсе имел место соблазн переоценивания значения театра, вплоть до чрезмерного его обожествления.

Отношение к театру как к храму, таинству, где происходит единение земного и небесного, было традиционным для русского актера. Первым, кто заговорил о театре как о «лестнице к Богу», храме, кафедре, с которой много можно сделать добра людям, был Н. В. Гоголь. Его современник, великий М. С. Щепкин, учил актеров: «Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон» [Щепкин, 1914: 361].

Для Станиславского, Немировича-Данченко и всего МХТ искусство и было религией. В статье под названием «Театр-храм. Артист-жрец» Станиславский высказывается следующим образом: «Искусство и театр должны возвыситься до храма, так как религия и чистое искусство очищают душу человека...» [Станиславский, 1990: 556]. Станиславский обожествлял театр. Он перетолковал важнейшие религиозные догматы в правила жизни в искусстве. В его системе легко найти соответствие таким понятиям, как обет, смирение, послушание.

Особенно настойчиво пытались превратить театр в храм творцы Серебряного века (Мейерхольд, Таиров). Театр этого периода был просто одержим желанием возложить на себя великую миссионерскую обязанность и занять место Храма в жизни. Правда, «засылая в театр-храм, – писал А. Белый, – они забыли о главном. Храм предполагает культ, а культ – веру и религию. Они даже не называли по имени того бога, которому собираются поклоняться, превратив религию в смесь гносеологии и игры» [Белый, 1994: 356–357].

Опасная перетасовка и подмена категорий жизни и творчества, которая была присуща многим русским актерам, во многом объясняет трагическую сущность русского театра, его противоречивость и антиномичность.

Мировоззрение и мировосприятие актера зависит прежде всего от его веры. Анализируя эту зависимость, П. Флоренский отмечает: «Основное различие в устремлениях к католицизму и к протестантизму сводится к различию психологических типов – зрительного и слухового. “Католики” – люди зрительного типа, а “протестанты” – слухового. Православие же есть гармоническое равновесие того и другого, зрительного и слухового типа... Понятно, что объективность зрительских впечатлений и субъективность слуховых соответственно учитывается религиозными окладами и настроениями души. Там, где наиболее возвышенным является внешнее, где предметом религиозных переживаний признается данность мира, основным в религиозной жизни провозглашается зрение. Там же, где, наоборот, наиболее оцениваются волнения человеческого духа и они именно почитаются наиболее внятными свидетельствами о Безусловном, – там верховенство утверждается за слухом» [Флоренский, 1990б: 37]. Что касается гармонии зрения и слуха, характерной для православного мировосприятия, то она связана прежде всего с тем, что в тонком вопросе о соотношении духовного и материального, Божественного и земного православные избегали крайностей, стремились к целостности. Все, что могло бы дать хотя бы небольшой перевес материальному началу, воспринималось уже как огрубление духовного бытия.

Православная мистика свидетельствует о том, что у человека под действием благодати «отверзаются» умные или духовные чувства. В творческом процессе человек достигает превосхождения своей природы, содержание которого состоит во всецелом соединении его тварных энергий – как умных, так и всех прочих, всего «энергийного образа» человеческого существа – с Божественной энергией, благодатью. В этом холистическом «событии трансцендирования преобразуются, претворяются в новую природу ум и тело, все уровни и все измерения человека: и, в частности, одним из аспектов этого всецелого претворения служит отверзание чувств». Именно здесь корни отличий восточного и западнохристианского подходов к творчеству.

Эллинская традиция, а за ней и новоевропейская, и современная западная, коренясь в ином видении человека, разума и бытия, принципиально отлична от православной, ибо она опирается на дуалистическую антропологию,

которая утверждает диаметрально противоположную природность, противопоставленность души и тела, их противоположную бытийную ценность и судьбу. Творческий процесс есть исключительно интеллектуальный процесс. Речь не идет ни о каком «отвержении чувств». Если в православии «Человек обожается», то на западе Ум божественен.

Это два разных подхода к творчеству: холистический, целостный и дуалистический, интеллектуалистский. Потому так и различаются русский и западноевропейский театры, что в конечном счете манера игры, метод творчества, а также способ общения как со зрителем, так и друг с другом в коллективе зависят от того, как человек мыслит, чувствует, общается с Богом.

Если в православной традиции утверждается равноценность ума и сердца, сведение ума в сердце, формирование умных чувств, то и для русского театра это утверждение является основополагающим. По концепции органической целостности театр есть живой процесс, размыкающий границы творчества и жизни. «Здесь бытие не есть определенное, готовое, завершенное бытие, а есть живое делание – жизнь – в самом глубоком смысле этого слова» [Франк, 1990: 540]. Творение актера сродни творению природы, оно так же целостно и органично. Не случайно «органические законы творчества» – основополагающее открытие Станиславского в сценическом искусстве. Органическими законами творчества он проверяет и создает все, к чему прикасается.

По мнению современного режиссера А. Васильева, актер должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго», разрушить в себе эгоцентризм, нарциссизм, дабы воскресить истинную личность, сущностное «я», «образ и подобие» Бога [Фомина, 2000: 58]. В русском театре принцип разрушения собственного «я», самоуничтожения означает путь смирения. Достичь смирения – значит направить свое существование в русло воли Божией, а для этого нужно устранить почти непреодолимые препятствия – самолюбие и своеволие.

Сцена для русского актера не только искусство, она еще и творчество жизни, настоящее жизнетворчество, в котором быт актера-человека и бытие актера-художника неразрывно соединены, что делает возможным глубокое внутреннее перевоплощение и полное слияние с персонажем.

В соответствии с «чувством целого» русский актер иначе воспринимает процесс обучения. Для него он не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Ему непременно надо все со всем связать, все со всем соединить, ему гораздо ближе синтез, а не анализ. Опыт передачи сценического искусства русский актер воспринимает как «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму, обращает «знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию». В нем внешний объект и состояние субъекта не разываются, здесь обнаруживается «присутствие объекта в самом процессе знания». «Телесное и душевное, физиологическое и психическое, внешнее и внутреннее в переживании слиты, нераздельны. Переживание непосредственно представляет жизнь как целое. Знание, обретаемое переживанием, непосредственно представляет целое» [Мясникова, 1997: 18–19].

Именно такие знания, как откровение, переживание, способны воспринимать русские актеры в процессе обучения. Способность воспринимать, переживать мир целостно, дает возможность русскому актеру для весьма оригинального метода обучения — «учиться не учась», метода, который обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния.

В русском самосознании, в отличие от европейского, театр не просто учреждение, концентрирующее прекрасно выученных специалистов, это семья, братство, ансамбль, что достигается не столько нажитым профессиональным мастерством, сколько единством воззрения на жизнь и судьбы человеческие. «Сущность русского братства не в том, что люди в равной мере чем-то владеют или что они равны, а в том, что они уважают равноценность друг друга. Каждый должен быть готов видеть в своем ближнем подобие Божие, начало которого каждый таит в себе, пусть даже часто в затемненном виде. Чтобы жить на сцене ансамблем, должно быть нечто, объединяющее людей за пределами сцены – «внутреннее органическое единство» [Шубарт, 1997: 105]. Соборность, на наш взгляд, является онтологическим основанием русского театра, без которого немислимо его существование вообще. Начиная со Щепкина, идея театра-семьи, театра-братства была основополагающей в театральной культуре России.

Станиславский, Сулержицкий воспринимали соборность в традиционном для русского религиозного сознания смысле – как универсальную православную идею, стремившуюся объединить под своим куполом-собором «все многообразие индивидуальных волей». Воплощение дара соборности Станиславский видит в студийности, для которой коллективное жизнетворчество есть условие общей судьбы.

Но в русском театре начала XX века родилось и другое понимание соборности. Великий антагонист Станиславского В. Э. Мейерхольд дар соборности, присущий русскому театру, увидел и воплотил совершенно в иной форме – форме соборного творчества, «всеобщего искусства», способного объединять людей, поднимая их на высоту «артистического человечества» (Р. Вагнер). Идея соборности, Театра-Храма будет перерастать в дальнейшем творчестве Мейерхольда в идею Театра-Зрелища, в идею Балагана. Но вот парадокс. Соборность, к которой так стремился великий реформатор и гениально воплощал в своих лучших постановках («Балаганчик», «Дон Жуан», «Маскарад»), после революции часто воспринималась как грубое шаржирование, профанация, разрушение самого искусства и превращение его в политический митинг, агитплакат.

Глубинные причины трагедии многих лучших актеров и режиссеров русского театра в том, что они своим творчеством стремились сделать форму всеединства жизни формой художественного творчества, приравнять жизнь к театру, что приводило только к одному – трагедии в жизни и утечке творческой энергии. Ибо поставлена непосильная задача: вместить жизнь как таковую в творчестве. Это все равно что вместить целое в его части. По Ф. Степуну, «погрузиться в сферу творчества и утверждать, что ею исчерпывается Жизнь, что в ней обретается Бог – это значит исказить образ Жизни и забыть о живом Боге» [Степун, 1923: 48].

Список литературы

- Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
Марков П. А. О театре: В 4 т. Т. 1. Из истории русского и советского театра. М., 1974.
Михаил Чехов. Воспоминания. Письма. М., 2001.
Мясникова Л. А., Нагивечене В. Д. Опыт: обретение открытости и откровения. Екатеринбург, 1997.
Радищева О. А. Немирович-Данченко. Станиславский: История театральных отношений. 1897–1908. М., 1997.
Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979.

- Станиславский К. С. Мое гражданское служение России. М., 1990.
Степун Ф. Жизнь и творчество. Берлин, 1923.
Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., 1911.
Флоренский П. Столп и утверждение истины // П. А. Флоренский: В 2 т. М., 1990а. Т. 1, ч. 1.
Флоренский П. У водоразделов мысли // П. А. Флоренский: В 2 т. М., 1990б. Т. 2.
Фомина Е. Правила отторжения «я» // Петербург. театрал. журн. 2000. № 20.
Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990.
Шубарт В. Европа и душа Востока. М., 1997.
Щепкин М. С. Записки. СПб., 1914.



Б. Н. Лозовский

СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ КАК ОБЪЕКТ МАНИПУЛЯЦИИ

Широко распространено знание о СМИ как субъекте манипулирования, о том, какими приемами журналисты формируют необходимые установки почтенной публики – аудитории – населения. Спору нет, есть такой грех. Однако о существующих технологиях использования массмедиа в деструктивных, корыстных целях говорится всего менее. На самом деле здесь кроется серьезная опасность для продвижения общества к демократическим формам бытия. Кроме того, маркировка в общественном сознании средств массовой информации «генеральным манипулятором» (а попутно и разрушителем) государственного единства, экономики, нравственности и т. п. не только уводит от существа накопившихся за последние десять лет российских проблем, но и подменяет предмет общественной критики. Поэтому методология, методика, техника использования СМИ для достижения собственных целей различными государственными, финансово-промышленными, политическими структурами представляет собой серьезную проблему, которая требует добросовестного научного осмысления и квалифицированного практического разрешения, в частности поиска средств противодействия. А информирование широкой общественности о том, кто и как манипулирует журналистами, позволит снять значительную часть претензий и упреков к средствам массовой информации.

Законы манипуляции

По данным, изложенным в докладе «Индустрия российских средств массовой информации» [<http://www.smi.rusmedia.ru/industrial/page5>], на конец 2001 года в России было зарегистрировано 33,5 тыс. печатных СМИ, в том числе более 20 тыс. газет и около 11 тыс. журналов. Добавим к этому: